

Fernando Cabo Aseguinolaza

Memoria de la Transición y modelo picaresco. Notas de lectura

Sabido es que la picaresca sigue concibiéndose en muy buena medida bajo el presupuesto decimonónico de la relación entre la literatura y las instituciones sociales, y que no es fácil librarse de la tendencia a entender esta forma literaria como una vía particularmente favorable para reivindicar las relaciones entre la literatura y la vida y el entorno social e histórico. Es así, naturalmente, en el caso de la historiografía de la literatura, en cuyo ámbito cobró forma esta conexión, pero también en el de la escritura literaria en sí misma, que acude una y otra vez a este referente en busca de una pauta formal y temática aprovechable para intereses muy diversos.

Seguindo esta vía, no debería sorprender que la picaresca reciba su cuota de atención en un seminario dedicado a la *Memoria literaria de la transición en España*. Hay varias razones fundamentales. En primer lugar, el hecho de que los modelos picarescos han tenido una incidencia más que considerable en la narrativa española posterior al año 1975. Por supuesto, se trata de una relación con el antiguo género clásico que no ha de considerarse como mimética, ni siquiera como el resultado de la prolongación de un antiguo linaje literario, sino como una vinculación compleja que se ha acrecentado y enriquecido con otras presencias también muy sustanciales. Cabría añadir además su relación con la importantísima presencia de la opción narrativa por la primera persona en la literatura contemporánea, una forma de enunciación, sin duda variopinta y heterogénea, que admite modulaciones casi infinitas, desde la autoficción y las formas memorialísticas, pasando por registros afines a la novela de detectives, hasta la proximidad de lo que cabría considerar como formas vinculadas de un modo u otro a la tradición picaresca.

El segundo argumento apunta a la circunstancia nada extraña de que esta tradición neopicaresca —aceptemos provisionalmente el término— haya acogido con notable perseverancia la Transición como referente histórico de sus tramas; a veces sólo de manera episódica, como blanco de un potencial satírico que le permite incorporar a sus argumentos referencias a personajes

y circunstancias del horizonte histórico más inmediato, y en alguna otra ocasión, a la que nos referiremos más adelante, convirtiendo la Transición, como tal, en tema esencial y fundamento ineludible de su propuesta literaria. Esto es, que tanto el conjunto de hechos y acontecimientos ligados a lo que ahora se entiende como un proceso histórico más o menos definido como el propio concepto de Transición (¿dónde empieza y dónde termina?, ¿qué es lo que cambia y en qué se transforma?...) han sido abordados desde esta peculiar perspectiva neopicaresca. No está de más recordar a este propósito que la Transición ha dado en funcionar como etiqueta periodológica, pero que antes (y también después, cuando se habla, por ejemplo, de una segunda Transición o de la Transición inacabada) fue sobre todo un elemento movilizador y un programa político e ideológico.

En tercer lugar, la picaresca, al lado de su dimensión internacional, ha sido presentada desde el inicio mismo de la tradición historiográfica sobre la literatura española como uno de sus elementos más característicos y definitorios. La picaresca es, pues, inevitable en la consideración de una tradición literaria española, y por ello tomarla como referente es una vía para replantearse el sentido de esa tradición y la disposición ante ella de distintas generaciones de escritores. Se trata, en otras palabras, de un instrumento privilegiado para hacer patente una toma de posición en el marco literario español. Y así ha ocurrido no sólo en el período posterior al año 75, sino también antes en varias ocasiones muy significativas.¹

Estos factores podrían avalar la tesis de que es en esta orientación donde hallaríamos una de las formas más relevantes para la reflexión literaria sobre el presente histórico o el inmediato pasado que identificamos con la Transición. De hecho uno de los caracteres básicos de la picaresca se presta especialmente a ello, al tiempo que introduce la peculiaridad de un ámbito propio que condiciona en buena medida la mirada que proyecta sobre el entorno: me refiero a la interconexión tan sutil entre lo privado y lo público, siempre desde una posición de marginalidad, mediante esa especie de relé social e ideológico que es la figura del narrador picaresco (ya ocurría así en el *Lazarillo* o el *Guzmán*).

Pensemos, a la luz de todo lo anterior, en la importancia de este referente picaresco en la inmediata posguerra y en los usos diversos e incluso contrapuestos que hicieron de él autores como José Antonio Zunzunegui, Cela o Darío Fernández-Flórez. Personajes como el Pascual y el Lázaro celianos

1 Me detengo en esta cuestión en el trabajo de Fernando Cabo Aseguinolaza: "La novela picaresca y los modelos de la historia literaria". En: *Edad de Oro*, XX (2001), pp. 23-38.

(*La familia de Pascual Duarte*, 1942; *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, 1944) o la Lola del escritor de Valladolid (*Lola, espejo oscuro*, 1950), inconmensurables como son, muestran facetas bien distintas de esa relación constitutiva entre lo público y lo privado, pero también de otros aspectos no menos importantes como las maneras distintas de entablar la conexión con la tradición literaria —muy radical en el caso del Cela de la década de los cuarenta, mucho más superficial y oportunista en el de Fernández-Flórez— y como la incorporación de otros modelos que actualizan la tradición y la dotan de nuevas potencialidades. Habría que recordar, para proponer un caso relevante, la impronta decisiva de la obra de Dostoievski en el caso de Cela, o la relevancia en su obra de los ecos de la picaresca anteriores a la Guerra Civil y también a la República que se asocian a los nombres de Ciro Bayo (*Lazarillo español*, 1911), de Josep Pla (*Vida de Manolo contada per ell mateix*, 1928) o incluso de Florián Rey y su peculiar adaptación cinematográfica, hoy perdida, del *Lazarillo* (1925).²

La neopicaresca de posguerra constituye en este sentido, y por eso considero apropiado traerla a escena, un término de comparación iluminador. Son varios los aspectos que llaman la atención. Resulta significativo, por ejemplo, que en ambos momentos, el de la posguerra y el actual, se haya acudido al referente picaresco para acoger, de modo más o menos oblicuo o translaticio según los casos, una reflexión sobre la historia inmediata. También es digna de notarse la incorporación reiterada en ambos casos de un elemento de la tradición comúnmente relacionada con Dostoievski, por otro lado tampoco extraño a la picaresca más tradicional ni a la sátira menipea, aunque seguramente ahora planteada con una radicalidad más patente: se trata de lo que Bajtin denominó con indudable eficacia *el umbral*.³ Es decir, la situación de los hechos, incluso de la propia escritura, en un momento de crisis, de ruptura, condicionando con gran intensidad la calidad misma del mundo de ficción. Y, por supuesto, habría que notar asimismo la afinidad en cuanto a los rasgos que autorizan en último término a hablar de neopicaresca (tal y como se ha utilizado con profusión el término en el ámbito latinoamericano y brasileño); así la estructura episódica, la diversidad de ambientes, la dimensión satírica y humorística, el empleo de la primera persona, la subalternidad social de los protagonistas, con frecuencia la idea de ascenso y medro y, fundamentalmente, la encarnación de la

2 Agustín Sánchez Vidal (1991): *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, pp. 53

3 Mijail Mijailovich Bajtin (1989): *Teoría y estética de la novela*, traducción castellana de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus, p. 399.

realidad de la ficción en una voz, hecha experiencia, que es radicalmente ajena.

Pero la comparación entre ambos momentos no es menos pertinente en lo que se refiere a la distancia que las separa, empezando por la manifiesta diferencia del impacto social y literario conseguido en ambos casos por el uso de estos procedimientos (aspecto que no es ni mucho menos anecdótico) y por la inserción de las neopicarescas actuales en un entorno estético, intelectual e ideológico muy alejado del de la posguerra. La huella de Dostoievski, directa o indirectamente, sigue ahí en más de una ocasión, pero evidentemente hay que añadir según los casos otras presencias que han contribuido poderosamente a modelar los discursos de estos narradores: desde Günter Grass a Nathanael West –asociados a la visión crítica y extrañante de la Alemania de preguerra y del sueño americano, respectivamente– pasando por ese uso de la primera persona, imponiendo su capacidad digresiva y de comentario sobre la mera narración de hechos, que acaso se podría filiar –componiendo un linaje genuinamente postmoderno– con Sterne y una larga nómina en la que no faltarían Machado de Assis o Italo Svevo.

Pero vayamos al asunto. Un punto de referencia que nos proporciona una perspectiva interesante sobre ciertos usos recientes de la picaresca lo tenemos en *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad* (1986), de Félix de Azúa.⁴ No le faltan huellas y referencias textuales que apuntan a los relatos de pícaros del Siglo de Oro; por ejemplo, un eco del episodio en el que Lázaro es golpeado contra el toro de piedra de Salamanca por el ciego (p. 11). También es patente el peso de Dostoievski, una de las lecturas predilectas del protagonista. Sin embargo, no se trata de un relato que cabalmente admita ser calificado de picaresco. Hay, con todo, algunos elementos que interesa poner de relieve, ya que anticipan varios aspectos decisivos de la manera de representar la Transición de alguna de las obras mucho más claramente neopicarescas en las que nos detendremos.

En la obra de Azúa nos encontramos con una voz que indaga y deconstruye el pasado, una tarea en la que se imponen las ideas de vacío, de inconsistencia y de simulación. Hay también una lúcida denuncia de la idea de felicidad como destino o proyecto de tipo social, por lo que tiene de falacia ideológica y de coartada para la ocultación del sufrimiento. Se ahonda además en el carácter apocalíptico que adquieren a veces este tipo de narraciones, convertidas en relatos desde las postrimerías, desde el

4 Félix de Azúa (2000): *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad*. Barcelona: Anagrama.

acabamiento de la realidad que se aborda y cuya verdad se pretende develar, hasta el punto de pergeñar a partir de esta percepción una poética bastante precisa:

Cuando digo el 'mundo verdadero' quiero decir el que ES, en el presente presente, pero sólo se hace visible, sólo es evidente, a la memoria o como memoria. Es el mundo aquí y ahora, pero DEBEMOS VERLO COMO PASADO, porque debemos verlo COMO SI YA HUBIÉRAMOS PASADO. (p. 89)

Y a esto debe añadirse la fuerte dimensión satírica hacia tipos sociales (en especial de burguesía catalana) y personajes históricos y reales, a veces introducidos en clave y otras de manera tan transparente, que ni siquiera se puede hablar de encubrimiento. Todo lo cual sirve de marco para valoraciones sobre el sentido último de la transición hacia la democracia y el papel desempeñado en ella por distintos grupos. Del siguiente modo se valora, por poner un caso expresivo, la relegación de quienes habían militado contra la dictadura en favor de una clase política emergente, aunque no por ello libre de implicaciones más o menos disimuladas con el franquismo:

Es natural. La política es una profesión que no puede dejarse en manos de editores, arquitectos o bailarines. En vida del general los verdaderos políticos se dedicaron a negocios financieros, dejando la resistencia en manos de los pobres, que no tienen nada que perder, y de los aficionados, que es gente de buena fe; pero una vez inaugurada la democracia emergería del fondo de las moquetas un número increíble de políticos profesionales a quienes nadie conocía, pero cuyo aplomo nadie fue capaz de quebrar. Los individuos como Pepe Barras, los huelguistas de hambre azuzados por el episcopado, o las revistas del Gran Corazón como *Cuadernos para el Diálogo*, incluso las verdaderas víctimas, es decir, los pobres, desaparecerían del mapa en cuanto se hicieron necesarios los políticos profesionales ... Franco había aplastado sin la menor astucia, a su manera borde y primaria, todo cuanto sonara a catalán, vasco o gallego, contando con la colaboración de las clases altas catalanas, vascas y gallegas. Estas mismas clases altas estaban dispuestas a quedarse en usufructo el País Vasco, Cataluña y Galicia, en cuanto desapareciera el Amo. Para lo cual bastaba con decir que no habían sido ellos los trituradores del País Vasco, Cataluña y Galicia, sino unos extrañísimos hombres de Madrid (que a su vez eran vascos, catalanes o gallegos), y que ahora ellos iban a rehacer el País Vasco, Cataluña y Galicia. (pp. 107-108)

Tenemos, pues, la presencia de una actitud indagatoria, con un fuerte contenido moral en algunos momentos, que se apoya en una concepción de la memoria muy determinada. Y podríamos decir que también en una relación fluida de la ficción con un ámbito de referencia social y político contemporáneo preciso. Sin embargo, no se trata de un modelo de relato social o político en el sentido tradicional, precisamente porque el papel de la memoria individual, de la incerteza de los objetos y realidades que constituye, de la ausencia de un proyecto utópico y de la situación de auto-exclusión histórica en la que se sitúa la escritura define una posición irreconciliable con cualquier forma de realismo crítico, aunque no por ello carezca la novela de una notable capacidad de crítica basada en la postulación de la realidad histórica como apariencia.

Evidentemente, no todos los textos que cabría aproximar a la tradición neopicaresca comparten estos rasgos, aunque ni mucho menos se limiten a una poética individual. Hablando así de neopicaresca, sería fácil allegar un amplio repertorio de textos de autores tan conocidos como Eduardo Mendoza, Felipe Benítez Reyes, Andrés Trapiello o, entre otros, Luis Landero, que de forma más o menos nítida se han aproximado a algunos aspectos del modelo picaresco para abordar circunstancias y facetas de la vida española que podrían inscribirse en el no siempre preciso concepto de Transición.

Últimamente, sin embargo, varios autores más próximos generacionalmente a Benítez Reyes que a los otros nombres citados –autores nacidos al principio de la década de los 60– han vuelto con nuevo entusiasmo y eficacia sobre ciertos aspectos de la picaresca, para construir a partir de ella novelas en algunos casos muy estimables, que además insisten de forma directa sobre el territorio cada vez más literaturizado de la Transición. En buena parte este período, por indefinido que sea, coincide con la adolescencia y juventud de los narradores. El proceso histórico de la democracia española se ha solapado biográficamente con su conversión vital en hombres y mujeres maduros; o si se quiere, la normalización de la democracia los ha conducido hasta la edad que sus padres tenían cuando el comienzo de la traída y llevada Transición. Un círculo que se cierra y que sitúa este período en una perspectiva de experiencia muy concreta, la cual permite conjugar de modo especialmente trabado la valoración ideológica de la Transición como discurso público –discurso fundamentalmente ajeno, podría decirse que como discurso paterno– con la consideración mucho más privada y vital del ámbito de experiencia que conduce a la madurez y, en consecuencia, a la posibilidad, y muchas veces la necesidad, de comenzar a considerar las cosas como pasadas y objeto de la memoria. Como quería Azúa, pues, la literatura se proyecta sobre el mundo para verlo “como si ya hubiéramos pasado”. Y la

picaresca puede actuar como instrumento de indagación de gran atractivo en ese contexto, porque además introduce el factor extrañante que supone la figura de un protagonista dislocado respecto al horizonte de experiencia más previsible y al que se añade también una patente capacidad para actuar como tenor metafórico o simbólico.

Esa dimensión recapitulatoria está presente en dos novelas (o quizá cuatro, ya que la segunda es en realidad una trilogía), que manejan referentes picarescos desde la particular perspectiva de experiencia que se acaba de describir y que, por otra parte, concuerdan también en otros dos rasgos que ya se han mencionado: la adopción de la lógica ficcional y narrativa del umbral (en el sentido bajtiniano del término) y la situación en ese ámbito de posterioridad o de postrimerías con respecto al mundo al que se da aliento literario en estos relatos, aunque sea como condición paradójica para penetrar en lo que posea de auténtico. Estas similitudes, no obstante, permiten aproximaciones de talante muy diverso al espacio histórico que identificamos con la Transición, como se verá. La primera de estas novelas es *La mala muerte* (2000), de Fernando Royuela, y la segunda —o las otras tres, según se quiera— *El día del Watusi* (2002–2003), de Francisco Casavella (*Los juegos feroces*, *Viento y joyas*, *El idioma imposible*).⁵

La mala muerte, título que remite al lenguaje de los ejercicios espirituales, nos presenta como protagonista a un enano, Goyito, que desde los prolegómenos de su sorprendente muerte —que ha de infligirle el narratorio, quien a la postre se identifica con el lector en pleno ejercicio metaléptico— rememora su vida. Una vida violenta y sórdida, de reconocibles tintes celianos,⁶ que, tras una infancia rural (hijo de una prostituta de un bar de carretera que lo vende a un circo), conduce al protagonista al triunfo económico y hasta cierto punto social al enriquecerse con una cadena de pizzerías (emblema palmario de la nueva cultura urbana y semiopulenta). En ese trayecto, la Transición, como período histórico, está vivamente presente en la narración: es su trasfondo referencial, así como el objeto de los comentarios más diversos por parte del protagonista-narrador.

De forma concreta, vale la pena reseñar la actuación delatora de Goyo, a quien se le atribuye el conocimiento del célebre viaje clandestino de Santiago Carrillo, disfrazado con una peluca, a España el año 1976 para

5 Fernando Royuela (2000): *La mala muerte*. Madrid: Alfaguara. Francisco Casavella (2002): *Los juegos feroces*. *El día del Watusi*. Barcelona: Mondadori; *Viento y joyas*. *El día del Watusi*. Barcelona: Mondadori 2002; *El idioma imposible*. *El día del Watusi*. Barcelona: Círculo de Lectores 2003.

6 Sobre la relación de Royuela con Cela, véase por ejemplo la columna del primero, “Las barbas de Sandokán”, en la que reflexiona sobre su admiración por la obra del padronés en *Blanco y Negro Cultural*, 5 de mayo de 2001.

ofrecer una rueda de prensa conciliatoria, a los pocos días del referendun para la reforma política. O la turbia relación del protagonista con Fe Bueyes, anciana líder comunista regresada del exilio —con muchos rasgos de Dolores Ibárruri—, que a medida que se impone el cambio político va perdiendo su ascendiente. Goyo se pone a su servicio y se convierte en un peculiar asistente y amante; y la forma en que esa relación se presenta, asociándola a la superficie de los cambios políticos de la época, resulta una buena muestra de lo que nos interesa en este momento:

y yo, burro y pelele, me encaramaba sobre las sábanas y le refrescaba el cuerpo con mi saliva, de atrás adelante, de arriba abajo, con parsimonia y lentitud insanas hasta que en mi falo se encendía la necesidad inmediata de la excreción y aprovechaba algún desmonte no protuberante de su esqueleto para por fin derramarme sobre ella. La carne seca recuerda al sabor silúrico del sebo, la boca se empasta y el paladar se embota. Saciado con ella el apetito, sólo el vómito era susceptible de aliviarme más tarde la conciencia. Con ese introducirme entre sus carnes le remediaba la decrepitud y ella me acariciaba complacida y se dejaba servir de lo bien dotado de mi tamaño. En el trascurso de los meses le fui escrutando con claridad y escrotando con caridad hasta embarrancar en la simbiosis. Conforme se iba adentrando la reforma del Estado en pos del logro de una Constitución duradera y las tendencias políticas de cada quien devenían en tan legales como las de cada cual, su influencia en los compañeros de militancia fue decayendo hasta el quicio de la extinción. (333)

Este pasaje exhibe la profunda interconexión de lo, llamémos así, público y privado, al tiempo que sugiere unas implicaciones ideológicas y valorativas bastante precisas, entre las que el juicio apreciativo de la Transición resulta predominante, a pesar de la perspectiva distorsionada por la que se ha optado. O quizá precisamente por ello, ya que se sustenta con demasiada frecuencia sobre imágenes y clichés muy previsibles, desde la sexualidad del enano a la figura de la vieja comunista. El posibilismo y el contra-utopismo serían seguramente los trazos más destacados de esta visión fundamentalmente acomodaticia, o acaso sólo escéptica, del proceso político por mucho que los tonos del relato sean oscuros y muy afines al territorio estético de lo grotesco. Al fin, Royuela se declara deudatario de Cela en la adopción del “escepticismo, el descreimiento y la actitud vital desengañada como estética desde la que mirar al mundo más de cerca para entenderlo si acaso más de lejos”.⁷

7 Art. cit.

Probablemente la consideración última de este proceso no se halle demasiado lejos, salvando distancias y énfasis, de lo que escribe Savater a propósito de la matanza de Atocha en su reciente autobiografía:

Lo cierto es que quedaban franquistas entre los criminales, pero apenas entre los políticos. Mucho más que una ideología el franquismo era ya una coalición de intereses; y la sociedad democrática liberal ofrecía formas de defenderlos de manera más eficaz. Este planteamiento aparentemente cínico pudo desperar en su momento a algunos integristas pero resultó socialmente muy beneficioso para la mayoría. La dicotomía entre reforma o ruptura era capciosa, a pesar de la cantidad de tinta y saliva que hizo correr en aquellos tiempos: la llamada reforma no fue más que una hondísima ruptura gradual con el horizonte dictatorial, que no desmontó todas las injusticias ni los abusos pero acabó eficazmente con la autocracia como sistema político.⁸

Ciertos aspectos de esta apreciación están también en el panorama de la Transición que nos ofrece Francisco Casavella en *El día del Watusi*, especialmente el diagnóstico del que parte la reflexión de Savater y que apunta a la naturaleza proteica de unas identidades mutantes, sujetas a unos procesos de adaptación muy rápida, si bien éste se distancia en la apreciación general del fenómeno basada en un notorio pragmatismo y la confianza que delata la aceptación subyacente de un ‘bien está lo que bien acaba’. Algo relevante, puesto que uno de los atractivos de las novelas de Casavella es que la Transición es, como tal, tema de la obra y no sólo trasfondo.⁹ Quiero decir con ello que la Transición como idea, como construcción discursiva e ideológica, se sitúa en el centro mismo de la sobresaliente fábrica literaria que es *El día del Watusi*. Y se identifican además algunos de sus hitos sustanciales que van marcando una un decurso en la que se encarna su sentido profundo: el asesinato de Carrero y la muerte de Franco, el Referendum para la Reforma Política, la legalización del PC, el golpe del 23 de febrero, el asalto al Banco Central en Barcelona, hasta los Juegos Olímpicos, y, en otro orden de cosas, los payasos de la tele, el destape o la movida.

Esta perspectiva global, que manifiesta la distancia suficiente para considerarla concluida y que tan estrechamente asociada se encuentra a lo que es una trayectoria biográfica y una experiencia particular, se asocia de

8 Fernando Savater (2003): *Mira por dónde. Autobiografía razonada*. Madrid: Taurus, p. 269.

9 Véanse al respecto los comentarios de Jesús Martínez Gómez: “Un tiempo para el recuerdo. Sobre *El día del Watusi*, de Francisco Casavella”. En: *Quimera*, nº 238-239 (enero de 2004), pp. 85-90.

forma íntima a una estructura formal muy ligada a una lectura de la picaresca. No faltan, en ese sentido, las evidencias. Como en el *Lazarillo*, por ejemplo, Fernando Atienza, el protagonista y narrador de estas tres novelas, escribe por encargo, casi por imposición, de su innominado narratario, aquí aludido como *el Lector*, con quien trata de jugar ampliando hasta casi desvanecerlo el asunto de interés sobre el que Atienza debe elaborar un informe. Por otra parte, la voluntad de medro, la capacidad para desenvolverse en los pliegues y recovecos de la sociedad, el carácter lumpen del protagonista, su capacidad para recorrer los más variados entornos y situaciones sociales o su preocupación primaria por la supervivencia son, entre otros muchos, elementos que remiten a un formato picaresco, el cual se halla aludido en más de una ocasión en las páginas de *El día del Watusi*.¹⁰ Claro que no todo se reduce a esa tradición y la presencia de otras referencias, desde Valle y Marsé a Nathanael West,¹¹ son muy pertinentes, además de la presencia totalmente decisiva del cine (*The Warriors*, *Reservoir Dogs*...) y la música popular, en el sentido más amplio del término: *El Watusi* es el título de una composición de Ray Barretto, que prefiguró al guapo o valentón que en la novela adquiere resonancias de mito urbano.

Pero como en la mayoría de los relatos picarescos, la circunstancia del acto narrativo resulta capital para la presentación del universo diegético. El momento de la narración, desde el que Fernando Atienza relata su informe, es también decisivo para la interpretación narrativa de la Transición: Atienza escribe en 1995, desde la percepción del declive de los gobiernos socialistas y el efecto de los escándalos financieros (de la Rosa, Rumasa, Mario Conde...) y los asesinatos del GAL. Un ambiente de conspiraciones y chantajes con la continua amenaza del desvelamiento de secretos que pondría en solfa las instituciones y el proceso político asociado a la implantación de la democracia; tal es la atalaya desde la que se entiende su escritura y la que da sentido último, en el plano público, a la percepción de los años del cambio político.

El arranque de la primera parte de la trilogía, *Los juegos feroces*, es de sobra indicativo: la llegada en helicóptero –todo un advenimiento paródico– de un doble de Ernesto del Pistacho (trasunto de Javier de la Rosa),

10 Merecen destacarse en este aspecto la relación entre el protagonista y Guillermo Ballesta, que se modela en algún momento sobre la de Lázaro y el escudero (*Viento y joyas*, 140); o la que une a Fernando Atienza con su hermanastra adoptiva Marta (*El idioma imposible*, 357).

11 La vinculación de parte de la obra de Nathanael West con el mito del apocalipsis es particularmente pertinente. Véase por ejemplo el trabajo de Kevin Lewis, "Nathanael West and American Apocalyptic", en <http://people.cas.sc.edu/lewiske/west.html>.

condenado en la cárcel, al parque de atracciones del Tibidabo para repartir, con el fondo musical de *Las cuatro estaciones*, unos supuestos regalos a un grupo de falsos huérfanos que acuden al lugar custodiados por unas monjas ante cuatro periodistas desinteresados. En esas circunstancias de simulacro y suplantación recibe Fernando Atienza el encargo de elaborar un informe sobre un tal José Felipe Neyra por parte de un subordinado del misterioso personaje que se convertirá en narratario explícito del conjunto del relato.

Así se plantea Atienza las características del informe que se dispone a realizar: “Unos papeles que, si nadie lo impide, serán un relato sobre raras variaciones de las que he sido testigo a lo largo de mi vida. Y esas variaciones, no han sido rígidas, ideales; no hay cielo, ni infierno, ni sus ilusiones: uno encuentra laberintos sin plan, construcciones espirituales, construcciones espirales sin centro y monstruos, muchos monstruos, nunca iguales, nunca diferentes, rendidos al misterio de una vida secreta que un aprendiz de mago ha vuelto ópera bufa” (*Los juegos feroces*, 9). Una idea en la que parcialmente se reincide, aunque con un tono algo más grave, ya casi al final del tercer volumen cuando se resume el contenido del informe presentándolo como un libro de transformaciones: “Que cuenta el modelar de monstruos que viajan por todas partes, ascienden y descienden, cambian, se transforman, mutan, pero vuelven siempre al punto de partida. Un extraño número coreográfico. El baile de la metamorfosis” (*El idioma imposible*, 359).

El entorno del parque de atracciones y la forma de anticipar y resumir el contenido del informe podría hacer pensar en una lógica postmoderna de la *funhouse*. No obstante, la negación de unas referencias firmes y, por supuesto, de cualquier aliento utópico –algo descartado por la situación postrimera, hasta cierto punto en una especie de suspensión de la historia, del narrador– no implica la renuncia al afán por desvelar alguna forma de verdad o autenticidad, o, para utilizar el término al que se recurre en más de una ocasión, la *seriedad* de lo sucedido. En este punto, Casavella se muestra fiel a lo que propuganaba el narrador de la *Historia de un idiota*; recordémoslo: “Cuando digo el ‘mundo verdadero’ quiero decir el que ES, en el presente presente, pero sólo se hace visible, sólo es evidente, a la memoria o como memoria”.

La empresa de Fernando Atienza constituye, pues, una indagación sobre el mundo verdadero, pero a través de una memoria, sobre todo personal, que lo conduce por un dédalo de apariencias, transformaciones y simulacros que afectan tanto a su trayectoria particular como a la idea de la Transición: proceso con el que existe, primero, una identificación vital (mucho más

que ideológica) y, después, una quiebra, un distanciamiento escéptico y desencantado (*El idioma imposible*, 172). Al fin, se trata de mostrar, como escribe el protagonista, que “la normalidad era un camelo” (*El idioma imposible*, 198), donde el *era*, más que un pasado, indica la perspectiva apocalíptica adoptada por el narrador; y la *normalidad* apunta al status quo democrático, o a la autosatisfecha felicidad mediática y social que habría resultado de la Transición.

El carácter errático y engañoso de una realidad en la que no se adivinan asideros firmes no debe entenderse sólo como una actitud estética ni como una adhesión superficial a un talante postmoderno. Es cierto que el artificio narrativo tiene algo de eso, aunque la actitud hacia el postmodernismo como tal sea más bien reticente. La lógica del simulacro, incluso en muchos casos afín a la de la sociedad del espectáculo que caracterizó Guy Debord —recuérdense sus palabras: “La verdad de esta sociedad es la negación de esta sociedad”—, se halla permanentemente en juego, pero sobre todo como parte de esa realidad que se vuelve objeto y construcción de la memoria y que está lejos de oponerse a, por decirlo así, una realidad real. Es en buena medida lo propio también de un modo satírico que denuncia la impostura social sin apuntar alternativas éticas o ideológicas, cuya viabilidad sencillamente no se vislumbra, a no ser como pura fidelidad a la propia experiencia. Los tres lemas que encabezan *Viento y joyas*, la segunda parte de la trilogía, permiten apreciar el permanente trampantojo, difícil de igualar ciertamente, que se atribuye al entorno social en el que el protagonista vive sus propias transformaciones,¹² a la vez que el designio negativo que parece orientar sus efectos. El primero es una cita de Torcuato Fernández Miranda: “Si algo niego, lo hago porque lo que afirmo previamente me lleva a las negaciones circunstanciales que configuran y definen la afirmación que mantengo”. El segundo se atribuye a Jordi Pujol: “La financiación de los partidos es un misterio, pero un misterio de aquellos que no son un misterio, porque están muy claros, pero siguen siendo un misterio”. Y el tercero de los lemas introduce a Nathanael West: “Sin transición alguna, lo posible se convertía en probable y terminaba por ser inevitable”. La necesidad de adaptación, la

12 “En *El asno de oro*, Lucio, su protagonista, se unta de una sustancia mágica que habrá de convertirle en pájaro, pero le vuelve burro. Es la historia de mi vida. Pero también dice Apuleyo por boca de Lucio: ‘...quedarás admirado, Lector, con la sucesión de situaciones de unos hombres que cambian de forma y condición para recuperar nuevamente su primitiva imagen según les interesa. Yo he conocido a esos hombres y mujeres, he conocido esas calles y esas casas, y, lo más importante, reconozco aún el espacio entre las casas y el vacío que deja la ausencia y el cambio. Todo es magia y metamorfosis, o todo es engaño y también metamorfosis.’” (*Los juegos feroces*, 59).

especiosa negación de lo que se afirma y la constatación de un decurso que se va imponiendo en lo que parecía un contexto abierto e incluso caótico.¹³ La Transición se presenta así ante todo como metamorfosis o transformación, con toda la carga satírica que tienen estos términos.

El día del Watusi no incurre, sin embargo, en la delectación en los juegos de espejos o el frenesí del baile de máscaras, sino que, como antes decía, reincide en el ansia de verdad, o quizá en su añoranza. Resulta así relevante percatarse en algunos aspectos que contribuyen a una mejor apreciación de cómo se resuelve todo ello desde un punto de vista literario; entre otras razones, porque de nuevo la referencia picaresca adquiere un papel importante. Como Lázaro o Guzmán, Atienza reelabora y reitera el relato de su vida en numerosas de ocasiones a lo largo de las tres partes de su informe, pero también otros personajes cuentan repetidamente sus pasos. Esta proliferación de narraciones, que se solapan, de continuo libera dimensiones nuevas de lo real, más allá de la superficie aparente, aunque no cabe decir que instauren una verdad de referencia; esto es, no actúan como revelación, salvo en lo que se refiere a su complejidad e inasibilidad, a la actuación permanente de las transformaciones y al papel que en ella desempeña el olvido, el engaño y la simulación. Por ejemplo, en el caso de Guillermo Ballesta, mentor de Fernando Atienza en su incursión política, antiguo militar y miembro de un grupo anarquista, quien se revela al final de la obra como el misterioso Lector que pone en marcha el proceso mismo de la escritura del informe, pero también como el que se esconde tras la figura de Neyra, el personaje sobre el que debería versar este informe encargado a Atienza, y al que este último, en un bucle final, acabará encarnando.

Otro aspecto descolante sería el de las formas diversas de intertextualidad (cita, parodia, homenaje, pastiche...) que pueblan el texto, confiriéndole una densidad realmente muy sugestiva. Y en tercer lugar habría de señalarse el empleo de procedimientos próximos a lo que Lotman llamó “el texto en el texto”. El intercambio frecuente de relatos entre los personajes es una muestra de ello. Pero sobre todo lo encontramos en la relación entre los prólogos con cada una de las partes del informe y las que mantienen éstas entre sí. O en la ficcionalización del episodio del Watusi, y de otras experiencias del protagonista, cuando, en *El idioma imposible*, construye a partir de él un guión para un cómic japonés, de cuyo éxito dependerá su relativa y precaria fortuna final. Así como la relación que contrae el informe de Atienza con un libro casi clandestino que acabará

13 Esta cita de West tiene un eco en *El idioma imposible*, 172 que aclara su sentido.

por tener un papel decisivo en el desenlace final: una investigación en clave conspiratoria sobre la Transición, donde Fernando Atienza figura representado con un papel nada desdeñable. *La sociedad impalpable*, tal es el título de esta obra escrita por un tal Gaspar Pérez (“el hijo desequilibrado de un miembro del Opus Dei al que han metido a cura, ha estudiado ciencias físicas y tras un ataque de ateísmo ha corrido en busca de un dios que le resulte más incómodo, pero más suyo”. *El idioma imposible*, 396), que es presentado como verdadero contrainforme y que resalta, por contraposición, el tono caótico, confuso, frívolo y grotesco del que realiza Fernando Atienza.

En tal sentido, ha de tenerse presente que la segunda parte, *Viento y joyas*, es la que se centra en la Transición (si por ello entendemos el período transcurrido entre la muerte de Carrero Blanco y la legalización del PC) y donde Fernando Atienza se convierte, de la mano de Guillermo Ballesta, en uno de los promotores de un partido que a punto estará de integrarse en la UCD. Las otras dos partes, escritas en un tono muy diferente, constituyen algo así como un prólogo y un epílogo; y de ellas la primera, *Los juegos feroces*, presenta el episodio infantil del protagonista que da título a la trilogía: Fernando y su amigo el Yeyé el día 15 de agosto de 1971 huyen por Barcelona tras ser considerados testigos de la presunta violación y muerte de la hija de un jefe del hampa de la zona del Tibidabo por parte de un matón conocido como el Watusi. En esta magnífica primera parte, los dos niños emprenden a su vez la búsqueda del Watusi al que sólo encontrarán, o eso creen, flotando ya cadáver en las aguas del puerto mientras todo el episodio parece disolverse en el aire como si nunca hubiese sucedido. Hasta que ya cerca del final de la tercera parte un nuevo encuentro casual, diecinueve años después del día del Watusi, provoca que el episodio aparezca como una completa impostura, como un trampantojo violento y sórdido.¹⁴ El olvido, el no querer saber, la presencia del secreto, la concepción de la verdad como sólo un momento de la mentira (*Viento y joyas*, 346), el escamoteo de los muertos, y también

14 Escribe José María Pozuelo (“Laberintos del azar”, *Blanco y Negro Cultural El Cultural*, 5 de julio de 2003) sobre esta escena, poniendo de relieve el trasfondo satírico próximo a la menipea, que es uno de los ingredientes básicos de la obra: “Es antológica, por ejemplo, la narración desveladora que hace el personaje Dora, en una escena que me ha recordado la que hace la bruja Cañizares a Berganza en *El coloquio de los perros* cervantino, tanto por lo que revela del caso, esta vez de qué ocurrió realmente con el Watusi, enigma que había novelado la primera entrega de la trilogía, como por la tremenda calidad de la voz narrativa de esta semibruja, en estilo directo, y todo su rosario de lenguaje del hampa, reconstruido con una sensibilidad oídora muy atenta a modismos coloquiales de esa procedencia”.

la capacidad para constituir mitos personales y sociales en relación con una cultura de tipo popular, contribuyen a hacer funcionar esta primera parte como analogía o metáfora con la que se medirá el resto de la trayectoria del protagonista, y en particular de su vivencia y entendimiento de la Transición; así como la W que identifica simbólicamente al fantasmagórico Watusi se convertirá en *Leitmotiv* de toda la obra.

En todo lo anterior subyace una hipótesis de lectura. La Transición se ha convertido de la mano de un grupo de escritores generacionalmente próximos en una entidad discursiva, sí, pero ligada inextricablemente a una determinada valoración de la experiencia. El entenderla como discurso alienta las posibilidades de inscribirla en una vorágine de referencias textuales y culturales, y a una lógica cercana a la del simulacro o a la del espectáculo. Sin embargo, al asociarse tan estrechamente con una forma de experiencia, la ligada a la frustración de la madurez y a un extrañamiento radical del mundo y el estado de cosas circundante, se corta de raíz la tentación de una aproximación meramente lúdica. Es, en fin, la plasmación de una relación confusa entre lo privado y lo público, polos de una falsa oposición que queda deconstruida por la lógica narrativa de estos autores. Seguramente resulte oportuno recordar unas palabras de Francesc Marc Álvaro que se referían a escritores como Royuela y Casavella en un texto titulado “Escribir tras la revolución que no fue”, aunque no sea más que para contrastar lo que hemos visto con lo que en ellas se afirma con un tono casi de manifiesto generacional:

Podría decirse, pues, que nos hallamos con una generación escritora que ha preferido partir del espacio privado que del espacio público y que, en su sana huida de las trampas y chantajes del llamado compromiso, ha ido dejando de lado su dimensión política. El coste de esta gozosa recuperación de la individualidad creativa en el primer plano ha sido una pérdida del papel del escritor en la sociedad. Queríamos echar a Sartre por el agujero del fregadero y casi acabamos perdiendo también a Camus. Podemos preguntarnos si queremos un papel especial para el escritor en tanto que ciudadano privilegiado que vive de escribir, que vive de observar e imaginar, que vive de pensar. Nos dicen que el tiempo de la revolución ha pasado, vemos que la revuelta es rápidamente convertida en objeto para el mercado, y la rebelión no casa mucho cuando hemos aprendido que el naufragio es siempre cosa de uno. ¿Qué nos queda? Quizás únicamente nos quede la insolencia, la vieja y difícil cualidad –según nos ha recordado Michel Meyer– de atrevernos a hacer las preguntas inconvenientes y de distanciarnos de la ficción social. La cualidad de una escritura que no se resigna ni se conforme con la mirada preestablecida y

escape a toda sumisión. Una literatura que, antes que nada y después de todo, en un escenario donde todo parece ya dado, sea un acto de necesaria insu-
misión.

En cualquier caso, la picaresca está ahí como instrumento formal e ideológico, en estrecha alianza con la perspectiva del umbral y el mito apocalíptico. No siempre es así, claro está. Ni tampoco se libra siempre de actuar como mero subterfugio de la vocación casticista de algunos escritores, pero a veces consigue hurtarse del paradigma nacional y a través de la hibridación y la ampliación de sus horizontes de referencia logra la complejidad necesaria para resituarse con respecto a la tradición y alcanzar aquello que parece obligado en toda novela: resultar significativa para los lectores contemporáneos.